

SPレコードに遺された小芝居の実態をめぐる一考察

——中村歌扇の録音における義太夫節（竹本）とセリフを例に——

土田 牧子

本稿は、女役者、中村歌扇が演じた歌舞伎の実態を、SPレコードを主要資料として明らかにすることを目的とする。女役者とは、男性の歌舞伎俳優と同様の演技術を身につけて歌舞伎を演じた女性の俳優を指すもので、小芝居で圧倒的な人気を誇った。本稿では、歌扇のSP録音と現行の歌舞伎とを比較し、分析の結果を示す。分析の対象とするのは、『伽羅先代萩』の「御殿の段」、「恋女房染分手綱」の「重の井子別れの段」における、竹本のテキストとセリフである。分析の結果、以下のことが明らかになった。歌扇の録音には省略部分が多いものの、現行と一致する箇所が多く、とりわけ竹本のテキストに現行との共通点が目立つ。小芝居に独特の奇抜な演出は見られず、大歌舞伎に倣った演出を主としていたと考えられる。一方、竹本とセリフの掛けには、現行歌舞伎や当時の大歌舞伎との違いが見られ、小芝居ならではの伝承が窺えた。また、『先代萩』では、人形浄瑠璃のテキストと一致する箇所が目立ち、『恋女房染分手綱』の幕切の演出には、上方歌舞伎の影響を窺わせる点が見られた。

〔キーワード〕SPレコード、小芝居、女役者、歌舞伎、竹本

1 はじめに

本稿の目的

本稿は、明治末期から昭和前期にかけて活躍した女役者、中村歌扇の芸態を、SPレコードを資料として義太夫節（以下、竹本）のテキストを中心に探ろうとするものである。

女役者とは、歌舞伎を専業とする女性の俳優を意味する。男子禁制であった大名家の奥向きで歌舞伎や舞踊を演じた御狂言師が明治の世になって新たに組織した女芝居に始まり、明治中期に市川九女八（一八四六―一九一三）というスターを得て絶頂期を迎えたとされる（加賀山 一九六〇）。明治末期には早くも衰退期を迎えるが、明治三三年に一一、二歳で初舞台を踏んだ中村歌扇（一八八九―一九四二）は、女役者が衰退の一途を辿っていた大正

期にも神田劇場の座頭として活躍し、その後も昭和一四年（一九三九）まで小芝居の舞台に立ち続けた（土田 二〇一三、二〇一四）^①。歌扇はあくまで歌舞伎を専門とする女役者としての生涯を貫いたが、当時の小芝居では様々なジャンルが上演されたことから、歌扇が手掛けたジャンルも、活動写真、新派劇、連鎖劇など多岐にわたる。歌扇が得意とした歌舞伎も、女役者のみで演じるもの（「女優劇」「女優旧劇」などと呼ばれた）と、男性の歌舞伎役者との共演によるもの、新旧の俳優が混合で演じるものなど、様々な種類がある。

その多彩な芸歴の中で、歌扇が得意とした役には時代物の女形の大役が多い（土田 二〇一四・七八）。本稿では、時代物で使われる竹本に着目し、現行歌舞伎や歌扇と同時代の大歌舞伎と比較しながら、歌扇の舞台で使われた演出の一端を明らかにしてみたい。歌扇の演出の解明は、大正期の小芝居

の実像を探る手がかりともなろう。「演出」という用語は甚だ曖昧ではあるが、本稿では歌舞伎における「型」とほぼ同意として用いるものである。

なお、SPレコードに遺された録音は、本稿で取り上げる竹本以外にも今は失われた女役者の舞台に関する様々な手掛かりを与えてくれるが、今回は竹本とその周辺のセリフのテキスト面の検証に限定し、その他の芸態については他の作品も含めて稿を改めて検証したい。

対象作品と研究方法

対象とするのは、『伽羅先代萩』『御殿の場』『恋女房染分手綱』（重の井子別れ）の二作品である。『先代萩』の政岡と『恋女房染分手綱』の重の井は、いずれも歌扇が数多く演じた役で、『恋女房染分手綱』は昭和五年一〇月九日と同九年九月二三日に、「放送舞台劇」としてラジオでも放送されたことがわかつている。^②【表1】に歌扇のSPレコードの一覧を示したように、『先代萩』と『恋女房染分手綱』については複数点のレコードが売り出されており、このことから当たり前役だったことが窺えよう。



【図版1】 神田劇場の女優たち（『百回目興行紀年絵葉書』筆者蔵）・前列右から二番目が中村歌扇

本稿では、【表1-1】のA-1からB-3までの計五点のSPレコードを主要な資料とする（SPレコードの発売年月については大西秀紀氏の考証による（以下、同））。それらと現行歌舞伎の録画資料とを比較することで、歌扇の舞台の特色を見出してみたい。また、演劇雑誌の記述やSPレコード等により、歌扇が生きた時代（明治末～昭和前期を対象とする）の大歌舞伎との違いも検証する。

また、後述のとおり、SPレコードに遺された録音はとりわけその録音時間の制限から、実際の舞台とは異なるところも大きい。SPレコードから過去の芸態を探る場合、この点には十分な配慮が必要であるが、それでもなお、ここに遺された録音は貴重なものと考え、今回はSPレコードを主な資料として用いた。

【表1-1】存在が明らかになっている中村歌扇のSPレコード

音盤タイトル	発売年月	会社	所蔵
A-1 『千代萩（御殿の場）』	昭和七年六月カ	ポリドール	大西氏・東文研・演博
A-2 『伽羅先代萩』（御殿・床下）		タイヘイ	東文研
B-1 『恋女房染分手綱』		スタンダアド	東文研・演博
B-2 『重の井子別れ』	昭和六年八月カ	ポリドール	大西氏・東文研
B-3 『恋女房染分手綱 重の井子別れ』	昭和八年九月	タイヘイ	大西氏
『阿波の鳴戸』	昭和七年一月カ	ポリドール	大西氏
『契情曾我廓亀鑑』		ポリドール	演博
『三人吉三廓初買』		スタンダアド	東文研
『石童丸』		ポリドール	演博

※大西氏＝大西秀紀氏、東文研＝東京文化財研究所、演博＝早稲田大学演劇博物館

歌扇のテキストが現行歌舞伎あるいは歌扇と同時代の大歌舞伎と異なっている場合、そのテキストが何に基づいているのかについても検証したい。その際に主な材料とするのが浄瑠璃のテキストである。『恋女房染分手綱』は、宝暦元（一七五一）年二月竹本座で初演された吉田冠子、三好松洛の人形浄瑠璃を原作とする義太夫狂言であるが、歌舞伎が初演である『先代萩』は成立事情がやや複雑である。現行の『先代萩』は、安永六（一七七七）年四月大坂中の芝居嵐七三郎座初演の初世奈河亀輔作『伽羅先代萩』と、それに影響を受けて作られた人形浄瑠璃『伽羅先代萩』（天明五（一七八五）年正月江戸結城座、松貫四ほか作）、さらに安永七（一七七八）年七月江戸中村座初演の初世桜田治助による『伊達競阿国歌舞伎』の三作を中心に、複数の伊達騒動ものがミックスされたものと言われる。近代以降も改変が重ねられたため、「対決・刃傷」のように活歴的な様相を帯びる場面もある。ただ本稿でとりあげる「御殿の段」のテキストについては、すでに指摘があるとおり（内山 一九八七・一四四頁）ほか、天明五年の浄瑠璃『伽羅先代萩』に拠るところが大きい。そのため、浄瑠璃のテキストを比較材料のひとつとすることとする。

なお、SPレコードは黒御簾音楽（陰囃子）の分析も可能にするが、本稿では録音に収められた竹本とセリフのみを対象とする。

2 『伽羅先代萩』

『先代萩』『御殿の段』の録音

【表1-1】に示したように、歌扇の「御殿の段」には、A-1としたポリドールとA-2としたタイヘイとの二種類の録音がある。この二種の録音は、吹き込んである箇所が以下のとおり異なっているが、ともに政岡のクドキをメインとし、その前後を付け足す形である。

ポリドール

幕明↓栄御前セリフ・入り↓政岡クドキ↓八汐出・八汐討伐・幕切
タイヘイ

幕明↓千松出・千松殺し↓政岡クドキ↓八汐出・八汐討伐・幕切

一方、歌扇以外に「御殿の段」を収めたSPレコードには【表2-1】のようなものがある。a-1の五世芝翫（のちの五世歌右衛門）やa-2の四世芝雀の録音、またa-4の五世歌右衛門の録音の前半は、政岡が若君や千松に膳を待たせる場面や子役が歌う「雀の唄」など「飯炊き」の部分を収めたものである。④「飯炊き」、栄御前の出に続く千松殺しを収めたのがタイヘイの歌扇の録音（A-2）である。他方、ポリドールの歌扇の録音（A-1）は、千松殺し後の栄御前と政岡のやりとりからを収録する。栄御前が引つ込

【表2-1】『伽羅先代萩』『御殿の段』のSPレコード

音盤タイトル・レーベル・発売時期・出演・収録箇所	
a-1 『先代萩 御殿』	米コロムビア 明治四十年八月
五世中村芝翫（政岡）（※のちの五世歌右衛門）、竹本歌賀太夫、鶴沢万次郎（収録箇所） 膳の催促（飯炊き）	
a-2 『先代萩（御殿）』	ニッポノホン 大正四年
四世中村芝雀（政岡）、中村成弥（鶴千代）、八車子（千松）（収録箇所） 子供たちの雀の子の唄↓膳の催促↓雀の子の唄（続き）（飯炊き）	
a-3 『伽羅先代萩（御殿の場／床下の場）』	コロムビア 昭和五年六月
六世尾上梅幸（政岡・仁木）、七世松本幸四郎（八汐・男之助）、竹本重寿太夫、鶴沢才二郎（収録箇所） 政岡クドキ↓八汐出・八汐討伐↓セリ↓男之助セリフ↓仁木引込	
a-4 『伽羅先代萩（御殿の場）』	ポリドール 昭和九年三月
五世中村歌右衛門（政岡）、大谷広太郎（鶴喜代）、市村太郎（千松）、豊竹巖太夫、竹沢伸造、三世杵屋栄蔵社中（収録箇所） 膳の催促↓雀の子の唄（以上、飯炊き）↓政岡クドキ↓幕切	

むと、誰もいなくなった御殿で政岡のクドキとなるが、歌扇の二種の録音（A―1とA―2）、六世梅幸（a―3）、五世歌右衛門（a―4）の録音がこの部分を収める。八汐が政岡に討たれる幕切部分は、歌扇の二種の録音と、六世梅幸の録音に収められる。六世梅幸の録音（a―3）では続いて「床下の場」を収めるので、〈セリの合方〉となって次へと続く。五世歌右衛門（a―4）は政岡のクドキから〈中の舞台方〉で幕切としており、八汐討伐は含まれていない。

以下の検証では歌扇の「御殿の場」について、【一】千松の出（登場）と八汐による千松殺し、【二】栄御前と政岡のやりとりと栄御前の引込み、【三】政岡のクドキ、【四】八汐の二度目の出から幕切までの四部分に分けて、竹本のテキストと役者のセリフを検証する。なお「御殿の場」の幕明については、いずれの録音でも竹本を使わず、黒御簾音楽の〈管絃合方〉で幕を明けているため、本稿では検証の対象としない。

千松の出と千松殺し

はじめに、栄御前が持ってきた毒入りの菓子折を食べた千松を、八汐が手にかける部分を比較する。【表2―2】に、歌扇の録音におけるテキストと現行歌舞伎のテキストとを比較した形で示す。現行歌舞伎については、六世中村歌右衛門による録画資料（一九八三年上演）および上演台本（一九八八年上演）で代表させる〔松竹株式会社 二〇一三〕・〔国立劇場 二〇〇六〕（以下、同）。竹本で語られる部分は太字で記し、役者のセリフは通常の字体で記す。また、省略部分は文字を薄くして表し、省略以外の異同については網掛けを使って示すこととする。

【表2―2 「千松の出と千松殺し」の比較】

中村歌扇（一九三二年）		中村歌右衛門（一九八三年・一九八八年）
へ奥より走って千松が 千松 この菓子ひとつ下されや へなんの頑是もただ一口、毒の工み の顛れ口 へ八汐はすかさず千松が首筋片手に引き寄せて 懐剣ぐつと突つ込めば へわつと一声七転八倒、驚く沖の井政岡が仰天ながら一大事と若君抱き守り居る。		へ奥より走って千松が 千松 この菓子ひとつ下されや へなんの頑是もただ一口、蹴散らかしたる折は散乱 へ八汐はすかさず千松が首筋片手に引き寄せて 懐剣ぐつと突つ込めば へわつと一声七転八倒、驚く沖の井政岡が仰天ながら一大事と若君抱き守り居る。
沖の井 ヤア事の実否も糺さぬ内、なにゆえあつて千松を、 松島 手につけられし八汐、 沖の井 ご返答が 二人 承りたい へと詰め寄れば	沖の井 ヤア事の実否も糺さぬ内、なにゆえあつて千松を、 松島 手につけられし八汐、 沖の井 ご返答が 二人 承りたい へと詰め寄れば	沖の井 ヤア事の実否も糺さぬ内、なにゆえあつて千松を、 松島 手につけられし八汐、 沖の井 ご返答が 二人 承りたい へと詰め寄れば
八汐 何をざわざわ騒ぐことはないわいの。忝くも管領家より下されしお菓子、踏みわりしは上への無礼。 小さいがきでも、そのままにはさしおかれぬ。それ故に手につけたはお家を思う八汐が忠節。ウウン、可愛そうに、可愛そうに、痛いかいのう、マア痛いかい。他人のわしさえ涙がこぼれる。 コレ政岡、現在のそなたの子、悲しうはないかいのう。 政岡 なんのマア、お上へ対し慮外	八汐 何をざわざわ騒ぐことはないわいの。忝くも管領家より下されしこの折、踏みわりしは上への無礼。 小さいがきでも、そのままにはさしおかれぬ。それ故に手につけたはお家を思う八汐が忠節。ウウン、可愛そうに、可愛そうに、痛いかいのう、マア痛いかい。他人のわしさえ涙がこぼれる。 コレ政岡、現在のそなたの子、悲しうはないかいのう。 政岡 なんのマア、お上へ対し慮外	八汐 何をざわざわ騒ぐことはないわいの。忝くも管領家より下されしこの折、踏みわりしは上への無礼。 小さいがきでも、そのままにはさしおかれぬ。それ故に手につけたはお家を思う八汐が忠節。ウウン、可愛そうに、可愛そうに、痛いかいのう、マア痛いかい。他人のわしさえ涙がこぼれる。 コレ政岡、現在のそなたの子、悲しうはないかいのう。 政岡 なんのマア、お上へ対し慮外

せし千松、御成敗はお家のお為。 八汐 ムム、スリヤこれでもこなた、 なんともないか。これでもか、 これでもか。	せし千松、御成敗はお家のお為。 八汐 ムム、スリヤこれでもこなた、 なんともないか。これでもか、 これでもか。
へなぶり殺しに千松が苦しむ声の肝先 へ、こたゆるつらさ、無念さをじっと 堪ゆる辛抱は、ただ若君が大事ぞと涙 一滴目にもたぬ、男まさりの政岡が忠 義は先代末代まで、またあるまじき烈 女の鑑、今にその名は芳しき。	へなぶり殺しに千松が苦しむ声の肝先 へ、こたゆるつらさ、無念さをじっと 堪ゆる辛抱は、ただ若君が大事ぞと涙 一滴目にもたぬ、男まさりの政岡が忠 義は先代末代まで、またあるまじき烈 女の鑑、今にその名は芳しき。

歌扇の録音では、竹本の詞章、セリフともに現行と比べるとかなり省略されており、沖の井、松島といった脇役のセリフも略されている。しかし、省略についてはSPレコードの録音時間の制約から短縮したものである可能性が高く、この録音のみから舞台でもこのように演じられていたと判断することは適当ではないだろう。このレコードの中心は政岡のクドキであり、千松殺しの部分は聴き手をクドキへ誘う役割を担いさえすればいいので、この部分は簡略に示されたと見ることもできる。ここでは省略部分よりもむしろ、省略されていない箇所^①に現行歌舞伎との大きな隔たりがないことに注目すべきだろう。

省略を別とすれば、歌扇の録音は現行歌舞伎とほぼ重なりと言ってよい。省略以外のテキストの相違点は、冒頭の竹本の「蹴散らかしたる折は散乱」が「毒の工みの頭れ口」と語られ、栄御前のセリフの「管領家より下されしこの折」が「管領家より下されしお菓子」となっていることの二点のみである。冒頭、すなわち千松が毒菓子を食べる箇所の浄瑠璃は、「何の頑是もただ一口、八汐がびっくり栄御前、毒の工みの頭れ口、忽惱乱目を見詰、蹴散らかしたる折は散乱、八汐はすかさず千松が首筋片手に引き寄せて…」と

なっている。現行歌舞伎で使っている「蹴散らかしたる折は散乱」も、歌扇の録音に見られる「毒の工みの頭れ口」もともに、浄瑠璃から別々の箇所を採ったものであることがわかる。ちなみに六世尾上梅幸、女役者の市川九女八はすべて浄瑠璃どおり^②に竹本を語らせていたとの記録が残る（九女八一九一一）・（鈍太郎 一九一六）。

また、八汐が千松をなぶり殺しにする件については、千松を指した懐剣を上から笥^{はせ}迫で叩くなど様々な演出が伝えられるが、この録音では特に変わった演出は使われていない。九女八の記録についても同様である（九女八一九一一）。

栄御前とのやりとりと栄御前の入り（退場）

つづいて、政岡と栄御前が舞台に残り、二人のセリフとなる。現行歌舞伎では、栄御前は政岡も自分たちの一味だと勘違いし、政岡に連判状を渡して去っていく。一方、人形浄瑠璃（天明五年丸本・現行ともに）では、栄御前は政岡が味方だと早合点して去っていくだけで連判状を渡すことはなく、「連判状を渡すというのは、仁木の都合を考えた後の入れ事で、原作にはありません」（渥美 一九五七）とされる。歌扇の録音でも連判状を渡す件はなく、浄瑠璃に近い形になっている。そのため現行歌舞伎のテキストとは大きく異なるため、少々煩雑になるが、【表2―3】に歌扇の録音と現行との相違点を示してみたい。表中の表記は【表2―2】と同じだが、説明の便宜上、（1）～（4）の番号をふった。

表2-3 「栄御前とのやりとりと栄御前の入り」の比較

中村歌扇 (一九三二年)		中村歌右衛門 (一九八三年・一九八八年)	
政岡 栄 政岡 栄 政岡	へ跡先見廻し栄御前、政岡がそばにすり寄って 政岡近う。 ハァー。 年頃仕込みしそなたの願望成就して、さぞ悦びであらうのう。 なんとおっしゃる。	政岡 栄 政岡 栄 政岡	へ跡先見廻し栄御前、政岡がそばにすり寄って 政岡近う。 ハァー。 年頃仕込みしそなたの願望成就して、さぞ満足であらうのう。 なんと御意遊ばす。
	栄 いや、隠すに及ばぬ。東西わかぬうちよりも、取り替え置きし、そなたの子、鶴千代が身に恙なう。吉綱の誠の倅、千松のこの最期。さぞ本望であらうのう。そなたの顔色変わらぬは、取り替え子に相違ない。諸事、我が夫の指図あらん。		栄 隠すに及ばぬ。東西分かぬ内よりも取り替え子と云う事は、とくよりそれと知つたれども、もしやと思ひ、最前から始終の様子窺うところ、血を分けた我が子の苦しみ、なんぼ気強い親々でも、堪えられるものではない。慥かな証拠を見る上はそなたに見する一品あり。 サ、披見しや ハァー。ヤア、コリヤ、鬼貫公を始めとして家中の諸武士は過半お味方。 アア、コレ密かに。何かの事は八汐に言い付けおいたれば、万事よしな。 ア、シテこの品は。 そなたにしかと預けおくぞよ。スリヤ、この連判を私に、あの私に。しかとお預かり申しまする。 妾はこれより立ち帰り、この場の様子を申し上げん。
	政岡 栄 政岡 栄 政岡		政岡 栄 政岡 栄 政岡
	政岡 何事も 栄 必ず人に悟られまいぞ 政岡 へひとりのみ込みゆうと 栄 栄様のお発ち 政岡 ああイヤ、そのままのまま へ館をさして帰らるる。		政岡 しばらく。 政岡 栄御前様のお立ち 腰元 (一) ハァー。 政岡 政岡近う。 ハァー。 栄 必ず人に悟られまいぞや 政岡 へひとりのみ込みゆうと、館をさして立ち帰る。

冒頭の竹本「跡先見廻し栄御前、政岡がそばにすり寄って」は、現行と歌扇とで一致している。栄御前の「成就してさぞ満足」のセリフが歌扇では「成就してさぞ悦び」、政岡のセリフ、現行の「何と御意遊ばす」が歌扇では「何とおっしゃる」となるが、これらはどちらも歌扇の録音が浄瑠璃のテクストと一致している。そのあと、現行歌舞伎では連判状を渡すセリフ(1)となるが、歌扇の場合は(2)として四角で囲ったセリフとなる。浄瑠璃にも「アアイヤモ隠すに及ぬ。東西わかぬ内よりも、取替置しそなたの子の、鶴喜代が身に恙なふ。義綱の誠の躬、千松が此最期。嘸本望であらふのふ。(中略)そなたの顔色替らぬは、取替子に相違はない」とあることから、歌扇のセリフはすべて浄瑠璃と共通していることがわかる。ちなみに右の浄瑠璃の引用で(中略)とした部分には、「もしやと思ひ最前から窺ふてみるところ、血筋の子の苦しみを、何ば気強い親々でもこたへらるるものじゃない」というテクストが含まれ、現行歌舞伎がこれを採用している。この部分について他の役者の記録を見ると、六世梅幸や市川九女八は現行とも歌扇とも異なり、省略なく浄瑠璃のテクストと共通の詞章(「取替子に相違はない」まで)を竹本に使っている(九女八 一九一一・鈍太郎 一九一六)。ただ、ともに連判状を渡す件はあり、その部分に関しては現行歌舞伎と共通する部分が多い。

栄御前の入り部分については、連判状を受け取っているか否かで人物の動きや段取りに違いが出るものの、テクストの内容面ではそれほど大きな差異はないと言えよう。「栄(御前)様のお発ち」云々のやりとりが、現行では「ひとり飲み込み」の竹本の前に置かれるのに対し(3)、歌扇では途中に挿入される形になっているが(4)、それほど重要な差異とも思われない。竹本の末尾の詞章に「立ち帰る」と「帰らるる」の違いがあるが、こは「帰らるる」という歌扇のテクストが浄瑠璃と一致している。五世歌右衛門の舞台では「帰らるる」と語られていたようだ(歌右衛門 一九五〇)。

政岡のクドキ

つづいて「御殿の段」のクライマックスであり中心である政岡のクドキを見てみよう。ここでは現行を下敷きにして歌扇の録音との差異を「表2-4」に示した。ここでは、説明のために全体を六つのブロックに分け、最上欄に1-6の番号をふった。

表2-4 「政岡のクドキ」の比較

1	2	3	4
中村歌扇(一九三二年) へ跡にはひとり政岡が、奥口伺い伺いて、我が子の死骸うち見やり、堪え堪えし悲しさを一度にわつと溜涙、せき入りせき上げ嘆きしが	政岡 これ千松、よう死んでたもつた、でかしゃった、でかしゃったよのう。そなたが命捨てたので、邪知深い栄御前、取り替え子と思ひ違い、己の企み打ち明けしも、親子の者の忠心を神や仏も憐れみて、鶴喜代君の御武運を守らせ給うか。有難やなあ。	これというのもこの母が常々教えおいたこと、幼な心に聞き分けて、手詰めになった毒薬を、よう試みて給ったのう。でかしゃった、でかしゃったよなあ。これ千松、そなたの命は出羽奥州五十四郡の一家中、所存のほぞを固めさず、誠に国の礎ぞや、	へと云うものの、可愛やなあ、君の御為かねてより覚悟は極めていたれども
中村歌右衛門(一九八三年・一九八八年) へ跡にはひとり政岡が、奥口伺い伺いて、我が子の死骸うち見やり、堪え堪えし悲しさを一度にわつと溜涙、せき入りせき上げ嘆きしが	政岡 これ千松、よう死んでくれた、でかしゃった、でかしゃったよのう。そなたが命捨てたので、邪知深い栄御前、取り替え子と思ひ違い、己の企み打ち明けて連判までも渡せしは、親子の者の忠心を神や仏も憐れみて、鶴千代君の御武運を守らせ給うか。チェ忝い、忝いわいのう。	これというのもこの母が常々教えおいたこと、幼な心に聞き分けて、手詰めになった毒薬を、よう試みて給ったのう。でかしゃった、でかしゃったよなあ。これ千松、そなたの命は出羽奥州五十四郡の一家中、所存のほぞを固めさず、誠に国の礎ぞや、	へと云うものの、可愛やなあ、君の御為かねてより覚悟は極めていながら

5	6
政岡 せめて人らしい者の手にかかっても死ぬことか、素性賤しい銀兵衛が女房づれの刃にかかり、へなぶり殺しを現在に傍に見ている母が気は へどのようであろう 政岡 エエマアどうであろう。	政岡 せめて人らしい者の手にかかっても死ぬことか、人もあるうに彈正が妹づれの刃にかかり、へなぶり殺しを現在に傍に見ている母が気は へどのようであろう 政岡 エエマアどうであろう。
政岡 思い回せばこの程から、歐うた唄に千松が へ七つ八つから金山へ、一年待てどもまだ見えぬ 政岡 二年待てどもまだ見えぬと、唄の中なる千松は、待つ甲斐あつて父母に顔をば見することもあろう。同じ名のつく千松のこなたは百年待ったとて、 へ千年万年待ったとて へなんの便りがあるぞいなあ。	政岡 三千世界に子を持った親の心は皆一つ。子の可愛さに毒なものの食べたと云うて叱るのに、毒と見たらば試みて、死んでくれよと云うような強欲非道な母親が、また一人あるものぞ。 へ武士の胤に生まれたは果報か 政岡 因果か へいじらしや。死ぬるを忠義ということとは、いつの世からの慣わしぞ。凝り固まりし鉄石心、さすが女の愚にかえり、死骸にひしと抱きつき、前後不覚に嘆きしは、理すぎて道理なり。
政岡 思い回せばこの程から、歐うた唄に千松が へ七つ八つから金山へ、一年待てどもまだ見えぬ 政岡 二年待てどもまだ見えぬと、唄の中なる千松は、待つ甲斐あつて父母に顔をば見することもあろう。同じ名のつく千松のこなたは百年待ったとて、 政岡 千年万年待ったとて へなんの便りがあるぞいなあ。	政岡 三千世界に子を持った親の心は皆一つ。子の可愛さに毒なものの食べたと云うて叱るのに、毒と見たらば試みて、死んでくれよと云うような強欲非道な母親が、また一人あるものぞ。 へ武士の胤に生まれたは果報か 政岡 因果か へいじらしや。死ぬるを忠義ということとは、いつの世からの慣わしぞ。凝り固まりし鉄石心、さすが女の愚にかえり、死骸にひしと抱きつき、前後不覚に嘆きしは、理すぎて道理なり。

1と3の部分には、大幅な省略が見られるが、これらについては、先述の省略と同様、SPレコード録音の特性に因る可能性が高いため、省略箇所を指摘するに留めておく。ちなみに、五世歌右衛門のSPレコード(a-4)も、省略箇所は異なるものの、少し短縮されている。2の部分には、栄御前が連判状を渡す件の有無によって、「己の企み打ち明けて連判までも渡せしは」(現行)・「己の企み打ち明けしも」(歌扇)の違いが出ている。他の役者の録音では六世梅幸(a-3)が、歌扇と同じテキストを用いていた。そのほか、「死んでくれた」(現行)・「死んでたもった」(歌扇)、「チェ忝い、忝いわいのう」(現行)・「有り難たやなあ」(歌扇)などは細かな違いであるが、現行の「死んでくれた」と歌扇の「有難や」が浄瑠璃のテキストと一致している。若君の名は歌舞伎、浄瑠璃ともに元は鶴喜代である。

次に4の部分。ここでは、八汐についての「弾正が妹づれ」(現行)・「銀兵衛が女房づれ」(歌扇)が大きな違いである。現行歌舞伎では、八汐は他家騒動の首謀者である仁木弾正の妹ということになっているので「人もあろうに弾正が妹づれ」となるが、浄瑠璃では「素性賤しい銀兵衛が女房づれ」であり、歌扇は浄瑠璃に倣っている。また、4の後半には竹本とセリフの掛合における違いがある。「どのようなう」は現行歌舞伎では政岡のセリフとなっているが、歌扇の録音では竹本に語らせており、「エエまあどうあろう」は逆に歌扇の録音ではセリフで、現行歌舞伎では竹本の語りで聴かせる部分である。この現行との相違は歌扇の二種の録音で一致していたため、当時歌扇が演じていた演出と推測してもよいかもしれない。5の部分でも、現行では「千年万年待ったとて」と政岡のセリフになるところを、歌扇の録音では竹本が語っている。終盤の6の部分には現行と歌扇との間には違いは見られなかった。

政岡のクドキを収める六世梅幸と五世歌右衛門のSPレコードを聞いてみると、ほぼ全ての部分で現行の六世歌右衛門のものと一致している。⁶⁾このことは、五世歌右衛門の『魁玉夜話』や、梅幸の「見たまま」(大正五年)

〔鈍太郎 一九一六〕によっても裏付けられる。六世梅幸に習ったという帝劇女優の河村菊枝は仁木の妹として八汐を演じているが〔河村 一九一四〕、女役者の市川九女八は、八汐を「素性賤しい銀兵衛が女房づれ」とする〔九女八 一九一四〕⁸⁾。片岡我童(のちの十二代目仁左衛門)によれば、関西では昭和に入っても「銀兵衛が妻八汐」と言ったらしい〔我童 一九三二〕。以上、相違点ばかりを挙げたが、全体的には現行歌舞伎のクドキと歌扇のクドキとでは、共通している部分が多い。とりわけクドキの後半では相違点は少ない。だが、いくつかの相違点のうち、歌扇のテキストに浄瑠璃との共通点が多いこと、竹本とセリフの掛合に違いがみられたことは、注目してきたい。

八汐討伐と幕切

最後に、政岡が八汐を討ち、幕切となる(多くの場合「床下」へと進む)場面である。

表2-5 「八汐討伐と幕切」の比較

中村歌扇(一九三二年)	中村歌右衛門(一九八三年・一九八八年)
八汐 政岡、覚悟 政岡 ヤヤ、詮議のたねの一卷を 腰元(一) 鼠が加えて 皆々 あれくく 沖の井 女ながら謀反の片われ	八汐 政岡、覚悟 政岡 ヤヤ、詮議のたねの一卷を 腰元(一) 鼠が加えて 皆々 あれくく 沖の井 女ながら謀反の片われ
へ後ろにすくと八汐が大声 八汐 こっちの工みの妨げ女、己れも 生けてはおかれぬぞ 政岡 お家の仇、我が子の敵、天命思 い知ったるか へ(聞き取れず)	政岡 我が子の敵 松島 お家の仇 政岡 天命思、知ったるか

【表2-5】に表したように、現行歌舞伎では、政岡のクドキが終わるとすぐに八汐が登場し、政岡に討たれる。栄御前から得た連判状を鼠(仁木弾

正)が持ち去る件があつて、政岡とそれに味方する女性たちのセリフで終わる。それに対して、歌扇の場合には、竹本の「後ろにすつくと八汐が大声」で八汐が登場し、政岡に討たれる。栄御前との連判状のやりとりはないため、鼠は登場せず、そのまま幕となる。

人形浄瑠璃では、ここに小横という女性が悪事の証人として現れるのでかなり様相が異なるが、歌扇の録音にある「後ろにすつくと八汐が大声」という竹本の詞章や「こつちの工みの妨女、己も生ては置れぬ」というセリフは浄瑠璃のテキストに見ることが出来る。一方、「お家の仇、我が子の敵、天命思い知つたるか」のセリフは歌舞伎に因るもの(現行では政岡と松島のセリフ)である。ちなみに、九女八の場合には「後ろにすつくと八汐が大声」で八汐が現れるが、その後の運びは現行歌舞伎と同じである(九女八一九一一)。六世梅幸は現行と完全に一致する(a-3)(鈍太郎一九一六)。

3 『恋女房染分手綱』

『恋女房染分手綱』『重の井子別れ』の録音

子役の演技が涙を誘うこの場面は「重の井子別れ」の通称で知られる。大歌舞伎はもとよりもむしろ小芝居で非常に人気が高かったらしい。【表1-1】に示したように、『恋女房染分手綱』の歌扇の録音は三種類が売り出されている。B-1のスタンダアド、B-2としたポリドール、B-3のタイヘイである。それぞれの録音箇所を示す。

スタンダアド

三吉の出(登場)↓双六遊び↓三吉の生い立ち↓子別れ↓幕切

ポリドール

三吉の生い立ち↓子別れ↓幕切

タイヘイ

幕明↓三吉の出(登場)↓双六遊び↓三吉の生い立ち↓子別れ↓幕切

なお、B-3のタイヘイの『恋女房染分手綱』では出演者がわかっている。⁽¹⁰⁾中村歌扇(乳人政岡)、中村扇丸(三吉)、坂東八重之丞(腰元若菜)、竹本が竹本音女太夫、三味線鶴沢八重蔵、囃子に望月社中とある。扇丸と音女太夫は昭和五(一九三〇)年、昭和七(一九三二)年、八重蔵は昭和七年のラジオ放送にも出演している(『読売新聞』)。また、坂東八重之丞は昭和七、八年の寿座で歌扇と頻繁に共演している。

以下では、【一】三吉の出、【二】双六遊び、【三】三吉の生い立ち、【四】子別れ、【五】幕切の順に検証する。本作品のSPレコードは歌扇のものしか管見に入っていないため、ここでは音源資料による比較は現行歌舞伎のみとする。現行歌舞伎については、二〇〇四年九月歌舞伎座の上演(重の井・七世中村芝翫・三吉・中村国生)を参考とする。ただし、本作品については、『伽羅先代萩』と違い、現行の歌舞伎でも上演ごとの差異が大きい。⁽¹¹⁾そのため、テキストを細かく比較することは避け、重要な点のみを取り上げることにする。同時代の大歌舞伎の演出については、演劇雑誌等の記録を用いて検証したい。

三吉の出(登場)

東国への興入りを拒む姫のご機嫌を直すために馬士の三吉が呼ばれ、花道から三吉の出となる。この部分はスタンダアド(B-1)とタイヘイ(B-3)の録音に収められている。以下、『先代萩』と同様に、現行歌舞伎のテキストとの比較によって歌扇のテキストを明らかにする。ただし、歌扇の録音には省略部分も多く、現行との差異が大きいため、表にして示した上で、重要と思われる相違点のみに触れることにしたい。そのため、『先代萩』と異なり、本文で触れる点のみを網掛けで示し、各表の最上部に番号をふつて

示した（以下、同）。

この部分、歌扇の録音と現行歌舞伎との間には違いが多く見受けられるのだが、歌扇の二種の録音、スタンダアド（B―1）とタイヘイ（B―3）とは完全に一致している。幕明に使われている黒御簾の琴唄（逢瀬嬉しき）が、前者は「逢瀬嬉しき」までであるのに対し、後者はそれに続く「添い寝の枕」まで収録されていることが唯一の違いと言ってもよい。とはいえ、竹本の太夫の語り口や役者のセリフ廻しには違いが認められるので、別録音であることは確かである。

表3―1 「三吉の出」の比較

中村歌扇（一九三二年（タイヘイ）一九三二年（スタンダアド））		中村芝翫（二〇〇四年）	
若菜 お次に控えし馬方、急いでこれへ。	三吉 アイ。	若菜 お次に控えし幼き馬子、姫君様のお召し、急いでこれへ。	三吉 アイ、アイ。
三吉 アイ。	三吉 アイと答えて馬方が、片肌脱いで捌き髪、腰に草鞋、竹煙管、大和育ちと見えにける。	三吉 アイ、アイ。	三吉 アイと答えて馬方が、糸びん頭のこませ者、大和育ちと知られける。
三吉 やれやれ姉様たち、あだつばこしもねえ、今門前で朋輩衆と賭け事して、沓の錢ほどしてこまそうと思つたに、人呼び廻つて何である、きりきり乗らんせ、馬やろ馬やろへ馬やろかいなど、つこうどなる	三吉 やれやれ姉様たち、あだつばこしもねえ、今門前で遊んでいたら、人呼び廻つて何のこと、きりきり乗らんせ、馬やろ馬やろ。	三吉 やれやれ姉様たち、あだつばこしもねえ、今門前で遊んでいたら、人呼び廻つて何のこと、きりきり乗らんせ、馬やろ馬やろ。	三吉 やれやれ姉様たち、あだつばこしもねえ、今門前で遊んでいたら、人呼び廻つて何のこと、きりきり乗らんせ、馬やろ馬やろ。
家老 利口そうな子じゃ、サア、これへ来い、此れへ来い。	三吉 アイ、アイ	家老 利口そうな子じゃ、サア、これへ来い、此れへ来い。	三吉 アイ、アイ
御前間近くうち通る		御前間近く進み寄る（進み寄り）	

重の井 いたいたいな利口者。して年はいくつ、名は何といやる

へ 重の井はそれと見て

重の井 見ればいたいたいな利口者。船頭馬方お乳の人、こちもそちらと同じこと。して、年はいくつ、名は何といやるぞ。

三吉 アイ、年は十一、五つの年から馬追うて、一代若衆にえならず、生え抜きの念者、ところで俺の名は自然生の三吉と、コレ、いいやんす重の井 てもよい名じゃのう。今聞けば、道中双六とやら持つていやるとのこと。早うこれへ出して、姫君様の御慰み。それ、若菜殿若菜 そな子、これへ来や、これへ来や三吉 アイ。

へ 御前間近く進み寄る（進み寄り）

三吉 合点だ。

さて、【表3―1】に示した中で、現行との違いで着目しておきたいのは次の二点である。初めに（1）、三吉の出の竹本のテキストが、現行では「アイと答えて馬方が、糸髪天窓のこませ者、大和育ちと知られける」であるのに対し、歌扇録音では「アイと答えて馬方が、片肌脱いで捌き髪、腰に草鞋、竹煙管、大和育ちと見えにける」と語っていて、三吉の容姿の形容が異なっている。現行では、三吉が片肌を脱いで襦袢を見せるのは幕切近くなっている。そうしたことから、テキストの変更が生じたか。続く三吉のセリフにも違いがある（2）。現行では「今門前で遊んでいたら、人呼び廻つて何のこと」とある部分が、歌扇の録音では、「今朋輩衆と賭け事して沓の錢ほどしてこまそうと思つたに、人呼び廻つて何である」となっている。歌扇の方が三吉の馬方としての育ちが強調された形になっていると言えよう。その他、（3）に示したように竹本の「御前間近くうち通る（進み寄り）」の位

置が異なっている。現行では、この竹本は三吉が花道から本舞台へ移動するのに対応しているが、歌扇の場合は、三吉の年齢や年を問うやりとりを花道で行ったものか。録音からは明らかでないが、その可能性を指摘しておく。

双六遊び

三吉が持参した双六に重の井、調姫、腰元らが三吉とともに興じ、姫のご機嫌が直る件である。この部分は、現行と比べてかなり省略されているため、現行歌舞伎のテキストは一部略して記す。

表3-2 「双六遊び」の比較

	中村歌扇（一九三二年（タイヘイ）一九三二年（スタンダード））	中村芝翫（二〇〇四年）
1	<p>若菜 そうしてこの双六とやらはどうするのじゃえ。</p> <p>三吉 こりゃこうするのじゃ。めいめいに印を出して、この賽をこう投げて、賽の目次第に数えて上がるのじゃ。</p> <p>若菜 ほんにこれは面白そうだ。さあさあ双六の始まり始まり。</p> <p>（黒御簾合方（タイヘイのみ））</p> <p>若菜 おお、姫君様のお上がりじゃ（タイヘイのみ）</p> <p>へ まず先駆けの御姫様、花のお江戸へ着き給ふ。幸いありける道中と、どつと興にぞ入りにける</p>	<p>（略 一同が双六に集まる―セリフ）</p> <p>腰元 そうしてこの双六とやらはどうするのじゃえ。</p> <p>三吉 こりゃこうするのじゃ。めいめいに印を出して、この賽をこう投げて、目の出た数ほど回って、だんだんに上がるのじゃ。</p> <p>（略 皆で双六を始めることになる―セリフ）</p> <p>若菜 さあさあ道中双六の始まり始まり。</p> <p>本・セリフ）</p> <p>（略 一同双六に興じる―竹戸へ着き給ふ。）</p> <p>若菜 おお、姫君様がお上がり遊ばされた。姫君様、おめでとうござりまする。</p>

2	<p>若菜 姫君様、おめでとうござりまする。</p> <p>へ お側の衆に離されて、幼な心の姫君は</p> <p>調姫 この様に面白い所とは知らなんだ。早う行きたい、行きたいわいなア。</p> <p>重の井 そりゃ只今の双六がお気に入り、東へ行こうと御意遊ばすか。有難うござりまする。</p> <p>重の井 さあ、またもや御意の変わらぬうち</p> <p>若菜 姫君様にはまず二人 入らせられましょう。</p> <p>へ 馬方はいに見ぬ金の間をうそうそと覗き回れど、筵のほか、ふみも習わぬ備後表</p> <p>三吉 ええこの座敷は仰にすべて歩かれぬ。大名の家よりも、こつちの家が結構でござる。</p> <p>へ 独り言していたりける。</p>	<p>へ お側の衆に離されて、幼な心の姫君は</p> <p>調姫 この様に面白い東とは知らなんだ。早う行こう、行きたいわいなア。</p> <p>重の井 マア何とおっしゃります。道中双六が御意に叶い、東へ行こうと御意遊ばすか。ハイハイ、ようご合点遊ばしましたな。</p> <p>弥惣 めでたい、めでたい。さあ、またもや御意の変わらぬうち</p> <p>（略 重の井、三吉を待たせる―セリフ）</p> <p>重の井 姫君様にはまず一同 入らせられましょう。</p> <p>（略 三吉馬乗り遊び・家老と―セリフ）</p> <p>へ 馬方はいに見ぬ金の間をうそうそと覗き回れど、筵のほか、ふみも習わぬ備後表</p> <p>三吉 ええこの座敷は仰にすべて歩かれぬ。大名の家よりも、こつちの家が</p> <p>へ 結構でござると、独り言していたりけり。</p>
---	---	--

歌扇の録音が大きく省略されていることを除けば、この部分は現行との差異は比較的少ないと言えるだろう。違いとして二点だけ触れておく。まず、調姫が双六遊びをしているところで、「まず先駆けの御姫様、花のお江戸へ着き給う」という竹本が入るが、歌扇の録音ではそのあとに「幸いありける道中とどつと興にぞ入りにける」と続く(1)。また、タイヘイの録音では、腰元若菜の「姫君様のお上がりじゃ」というセリフがこの竹本の前に置かれるが、現行では竹本のあとに続く(歌扇のスタンダードの録音ではこのセリフは録音されていない)。その後もいくつかの違いがあるが、(2)とした箇所のみ挙げる。舞台に一人残された三吉が備後表にすべて言うセリフに、「大名の家よりも、こつちの家が結構でござる」とある。現行では「結構でござる」から竹本でとり、「独り言していたりけり」と続くが、歌扇の録音では二点ともに「結構でござる」まで三吉のセリフとしている。

三吉の生い立ち

続いて、三吉が重の井を母と気づき、自分の生い立ちを語る場面である。この部分でも省略が目立つが(ここでは、大きな省略は「略」としたが、細かい省略部分は字を薄くして示した)、それを除くと現行と歌扇の録音との違いは極めて少ないというべきだろう。

表3-3 「三吉の生い立ち」の比較

	1	2
中村歌扇(一九三一年(タイヘイ)一九三二年(スタンダード)年代不明(ボリドール))	中村芝翫(二〇〇四年)	
〱 お乳の人は大高に、お菓子さまざま文庫に盛り入れ、立ち出でて、(傍線部スタンダードはカット)重の井 これ三吉とやら、ほんにそちは健気者。今そなたが持つていやった道中双六が御意に叶い、姫君様には東へ行こうと御意遊ばす。お上にもご機嫌。これは御前のお菓子、我が身に下さるほどに有難う頂きや。	〱 お乳の人は大高に、お菓子さまざま文庫に盛り入れ、立ち出でて、重の井 オオ、馬追いの三吉とやら、ここにか。ほんにそちは健者じゃ。今そなたが持つていやった道中双六が御意に叶い、姫君様には東へ行こうと御意遊ばす。お上にもご機嫌。これは御前のお菓子、我が身に下さるほどに有難う頂きや。	〱 いと懇ろの詞のはし。三吉つくづく聞きすまし、三吉 由留木殿のお乳の人、重の井様とはお前かえ。重の井 あいのう。三吉 そんならわしの母様じゃ。重の井 アアコレ、その慮外者、馬方の子は持たぬ。(傍線部スタンダードは「アノこな慮外者」)
〱 まあよくよくであろうぞと、道中すがら用あらば、お乳の人重の井に会おうと言や。見れば見る程良い子じゃに、馬方させる親の身は、	〱 いと懇ろの詞の末。三吉つくづく聞きすまし、三吉 由留木殿のお乳の人、重の井様とはお前かえ。重の井 おいのう。三吉 そんならわしの母様じゃ。重の井 コリヤ慮外な、馬方の子は持たぬ。	

3	
<p>三吉 これ、この守り袋を見やしゃれ。お前の子に違いない。他に望みはなんにもない。父様を訪ね出し、一日なりと親子三人一緒にいてくだされ。見事沓も打ちます。この草履もわしが作った。</p> <p>三吉 アアー。どうぞ一緒にいて下され。拝みます。</p> <p>三吉 何のなにこと申しましよう。三吉 何のなにこと申しましよう。わしの親はお前の連れ合い、伊達の与作、その子はわし。こなさんの腹から出た与之助は、わしじゃわいなあ。</p> <p>重の井 ヘー (スタンダアド・ポリドールは「何と言やる」)</p>	<p>三吉 これ、この守り袋を見やしゃれ。お前の子に違いない。他に望みはなんにもない。父様を訪ね出し、一日なりと親子三人一緒にいてくだされ。見事沓も打ちます。この草履もわしが作った。</p> <p>三吉 アアー。どうぞ一緒にいて下され。拝みます。</p> <p>三吉 何のなにこと申しましよう。三吉 何のなにこと申しましよう。わしの親はお前の昔の連れ合い、伊達の与作、その子はわし。こなさんの腹から出た与之助は、わしじゃわいなあ。</p> <p>重の井 ヘー</p>
<p>三吉 これ、この守り袋を見やしゃれ。お前の子に違いない。他に望みはなんにもない。父様を訪ね出し、一日なりと親子三人一緒にいてくだされ。見事沓も打ちます。この草履もわしが作った。</p> <p>三吉 アアー。どうぞ一緒にいて下され。拝みます。</p> <p>三吉 何のなにこと申しましよう。三吉 何のなにこと申しましよう。わしの親はお前の昔の連れ合い、伊達の与作、その子はわし。こなさんの腹から出た与之助は、わしじゃわいなあ。</p> <p>重の井 ヘー</p>	<p>三吉 これ、この守り袋を見やしゃれ。お前の子に違いない。他に望みはなんにもない。父様を訪ね出し、一日なりと親子三人一緒にいてくだされ。見事沓も打ちます。この草履もわしが作った。</p> <p>三吉 アアー。どうぞ一緒にいて下され。拝みます。</p> <p>三吉 何のなにこと申しましよう。三吉 何のなにこと申しましよう。わしの親はお前の昔の連れ合い、伊達の与作、その子はわし。こなさんの腹から出た与之助は、わしじゃわいなあ。</p> <p>重の井 ヘー</p>

(1) としての部分では、まだ我が子と気づかぬ重の井が、もし道中に用があれば重の井に会いたいと言えはいい、と三吉に言葉をかける。歌扇の録音では、そのセリフが「見れば見る程良い子じゃ」というセリフの前であるのに対し、現行の芝翫の舞台では「見れば見る程」のセリフの後に、「もし道中すがら欲しいものがあるならば」と繋がる。また、(2) は「見れば見る程良い子じゃに、馬方させる親の身は」に続く部分であるが、歌扇の録音では「まあよくよくであろうぞ」と竹本がとるのに対し、現行では「どのよ

うにあらうわいの」とそのままセリフで続ける。この部分の歌扇の録音は、タイヘイ、スタンダアド、ポリドールの三種類が現存するが、そのいずれもで「よくよくであろうぞ」「まあ」はタイヘイのみ」と竹本が語る形であった。

後半の(3)としての部分は、三吉が自らの生い立ちを語る部分が大きく省略されている旨を指摘するものである。ここでは、三吉が乳母に育てられたこと、その乳母が守り袋を証拠に由留木家を尋ねるように教えてくれたこと、またその乳母も三吉が五歳のときに亡くなったことを語る。この省略も他の箇所と同様に、SPレコードの録音時間の制限に拠るものだろうが、物語上重要な局面であるため、特に記しておく。

子別れ

久々に対面した親子がすぐに別れ別れとなるこの場面が、本作品のクライマックスである。この場面も、現行と歌扇の録音との間に差異は少ない。とくに竹本のテキストがほぼ一致していることは着目すべきである。

表3-4 「子別れ」の比較

中村歌扇 (一九三一年 (タイヘイ) 一九三二年 (スタンダアド) 年代不明 (ポリドール))	中村芝翫 (二〇〇四年)
<p>三吉 お乳ははつと気も乱れ、見れば見る程我が子の与之助。守り袋も覚えある。飛びついて懐へ抱き入れたく気はせけども、ママ、イヤ大事のご奉公、養い君の御名の疵。偽って叱ろうか、イヤ、かわゆげにそうもなるまい。ママちよつと抱きたい、エエマアどうしようと、百千色の憂き涙、二つの目には保ちかね、むせび沈んで居たりけり。(傍線部スタンダアドはカット)。涙拭うて気を鎮</p>	<p>三吉 お乳ははつと気も乱れ、見れば見る程我が子の与之助。守り袋も覚えある。飛びついて懐へ抱き入れたく気はせけども、ママ、イヤ大事のご奉公、養い君の御名の疵。偽って叱ろうか、イヤ、かわゆげにそうもなるまい。ママちよつと抱きたい、エエマアどうしようと。百千色の憂き涙、二つの目には保ちかね、むせび沈んで居たりしが。涙拭うて気を鎮め、</p>

1	2	3
<p>め、 重の井 与之助、ここへおじゃ。 三吉 アイ。 重の井 さても大きうなりやったのう。とても成人しようなれば、侍らしうなぞ尋常には育たぬぞ。顔形手足まで母はこのように産み付けぬ。美しい黒髪もこのように剃り下げて、手足は山のこけ猿同前。 へほんに氏より育ちぞと、またさめざめと泣き至る。(傍線部タイヘイはカット) 重の井 コレ、ものをよう合点しや。腹から産んだは産んだれど、今では子でも母でもない。 三吉 エエ。 重の井 浅ましうなり下がったを、嫌うて言うではさらさらない。この訳をよう聞きや。母はもと殿様へご奉公、与作殿は奥家老のご子息。互いに若木の恋風にそなたを懐胎。例えどのようなことあつても、(傍線部スタンダアドのみ) 与作と子とばし言やるなや。いかなる因果な生まれ性、現在我が子に馬追させ、夫の行方も知らぬ身が、 へ母は衣裳を着飾つて、 重の井 お乳の人よ、お局よと、 へ玉の輿に乗ったとて、 重の井 これが何になるうぞいの。 へ声を忍びに泣くばかり。子は生まれつき賢くて、 三吉 悲しい話を聞きました。常々乳母が話には、姫君様とわしとは乳兄弟。</p>	<p>重の井 与之助、ここへおじゃ。 三吉 アイ。 重の井 さても大きうなりやったのう。とても成人しようなれば、侍らしうなぞ尋常には育たぬぞ。美しい黒髪もこのように剃り下げて、 へ手足は山のこけ猿じゃ。ほんに氏より育ちぞと、またさめざめと泣きけるが、 重の井 コレ、ものをよう合点しや。腹から産んだは産んだれど、今では子でも母でもない。 三吉 エエ。 重の井 浅ましうなり下がったを、嫌うて言うではさらさらない。サこの訳をよう聞きや。 (略 事のいきさつ説明―重の井セリフ) 与作が子とばし言やるなや。いかなる因果な生まれ性、現在我が子に馬追させ、夫の行方も知らぬ身が、 へ母は衣裳を着飾つて、 重の井 お乳の人よ、お局よと、 へ玉の輿に乗ったとて、 重の井 これが何になるものぞいな へ声を忍びて泣くばかり。子は生まれつき賢くて、 三吉 悲しい話聞きました。さりながら常々乳母が言うたには、お姫様とわしとは乳兄弟。</p>	<p>重の井 与之助、ここへおじゃ。 三吉 アイ。 重の井 さても大きうなりやったのう。とても成人しようなれば、侍らしうなぞ尋常には育たぬぞ。美しい黒髪もこのように剃り下げて、 へ手足は山のこけ猿じゃ。ほんに氏より育ちぞと、またさめざめと泣きけるが、 重の井 コレ、ものをよう合点しや。腹から産んだは産んだれど、今では子でも母でもない。 三吉 エエ。 重の井 浅ましうなり下がったを、嫌うて言うではさらさらない。サこの訳をよう聞きや。 (略 事のいきさつ説明―重の井セリフ) 与作が子とばし言やるなや。いかなる因果な生まれ性、現在我が子に馬追させ、夫の行方も知らぬ身が、 へ母は衣裳を着飾つて、 重の井 お乳の人よ、お局よと、 へ玉の輿に乗ったとて、 重の井 これが何になるものぞいな へ声を忍びて泣くばかり。子は生まれつき賢くて、 三吉 悲しい話聞きました。さりながら常々乳母が言うたには、お姫様とわしとは乳兄弟。</p>

<p>重の井 その乳兄弟は言わぬこと。ヒソヒソ言うても人は聞く。(傍線部タイヘイのみ) さあ早う御門を出やいのう。(傍線部ポリドールは「人が来ては悪い、早う行きや」) へ泣く泣く言えば三吉は、 三吉 エエ、母様。あんまり遠慮が過ぎます。まあ言うてみてくださりませ。 重の井 またしてもそのような。夫のこと、我が子のこと、母に如才があるものぞいのう。 へ制するうちに奥よりも、 腰元 お乳の人重の井様、姫君様が召します。重の井様、重の井様。 重の井 ハイハイ、只今それへ参ります。コレコレ、人が来ては悪い。早う行きや。エエ、きりきりと行きやいのう。 へ手を取つて引き出す。(傍線部ポリドールのみ) 不憫や三吉しくしく泣き、頬被りして目を隠し、杳見まつべて腰につけ、みすばらしげな後ろ影。</p>	<p>重の井 その乳兄弟は言わぬこと。(略―説明) ヒソヒソ言うても人は聞く。さあ早う御門を出やいのう。 へ泣く泣く言えば三吉は、 三吉 エエ、母様。あんまり遠慮が過ぎます。まあ言うてみてくださりませ。 重の井 エエまだまだ言やるか。夫のこと、我が子のこと、母に如才があるものぞいのう。 へ制するうちに奥の間より、 腰元 お乳の人重の井様、姫君様が召します。重の井様、重の井様。 重の井 只今参ります。コレコレ、こういう内にも人が来る。早う立ちや、早う立ちや。あのここの未練者が。 へ不憫や三吉しくしく泣き、頬被りして目を隠し、杳見まつべて腰につけ、みすばらしげな後ろ影。</p>
--	--

(1)とした部分は、重の井が三吉を我が子と認め、「さても大きうなりやったのう」と言う部分であるが、歌扇の録音のポリドールにのみ「顔形手足まで母はこのように産み付けぬ」とある。このセリフは、浄瑠璃本文に見られるものであり、二〇〇〇年の国立劇場の公演では、歌扇のポリドール録音と同様に重の井のセリフとなっている。また、(2) 現行では「手足は山のこけ猿じゃ」から竹本が語るが、歌扇の録音(スタンダアドとポリドール)では、「手足は山のこけ猿同前」まで重の井のセリフとし、「ほんに氏より育ち

ど」とから竹本がとる。これも二種の録音で一致していたことから、歌扇が実際の舞台でもこのように演じていたものと考えられる。

一方、(3)では、重の井がこれまでの事のいきさつを詳しく説明するセリフが省略されているが、スタンダアドの録音に、一部が抜粋された形で入っていることから、実際の舞台では現行と同様のセリフが語られていたことを窺わせる。

幕切

最後に、重の井が三吉を振り払い、幕切へとつながる部分である。ここでは幕切の違いが特徴的である。

表3―5 「幕切」の比較

3	2	1	
重の井 サ、これ嗜みに持ってい きや。	重の井 山川で怪我しやんな、雨風 雪ふる夜道には、腹が(傍線部スタン ダアドはなし) へ 腹が痛いと作病かまえ、 重の井 三日も四日も休んで、毒な もの食べな。腹や麻疹の用心しや。 (傍線部ポリドールはカット)	重の井 山川で怪我しやんな、雨風 雪ふる夜道には、腹が痛いと作病お こし、二日も三日も休んでな、患わ ぬようにしたもや。毒なもの食わ ずに、腹や麻疹の用心しや。かわい の成りや、痛々しや。三万石の世取 りの子が、何のばち、とがめかいな あ。	中村歌扇(一九三一年(タイヘイ) 一九三二年(スタンダアド)年代不 明(ポリドール))
		(略 子別れの件(竹本))	中村芝翫(二〇〇四年)

7	6	5	4
重の井 アア。坂は照る照る、鈴鹿は曇る、 アア。	重の井 アア。こちへ来い、 家来衆 これ、馬子。こちへ来い、 馬子の唄を歌うてくれぬか。なんだ こいつ泣いているのか、いまいまし い吠え面。きりきりと歌いおろう。 へ 握りこぶしを二つ三つ頂きなが ら、泣き声に、 三吉 坂は照る照る、鈴鹿は曇る、 アア。	重の井 養い君、御家の御恩を思わ ずば、一人子を手放してなんになろ うか。 へ 奉公の身の浅ましやと、親子手 に手を取り交わし、一度にわつと涙 の雨、落ちて流るる池の(聞き取れ ず)水にや勝らん。 (略 若菜が三吉を連れ立てる ―竹本) 道具替る(黒御簾(行列三重)) 家来衆 お発ち。(略 セリフ) 若菜 もしご家老様、姫君様お発ち の御祝いに、この馬子に何ぞ歌わせ てはいかがでござりまするか。 家老 なるほど、めでたい門出じゃ。 祝うて何ぞ歌うてくりやれ。 家来衆 これ、馬子。こちへ来い、 馬子の唄を歌うてくれぬか。なんだ こいつ泣いているのか、いまいまし い吠え面。きりきりと歌いおろう。 へ 握りこぶしを二つ三つ頂きなが ら、泣き声に、 三吉 坂は照る照る、鈴鹿は曇る、 アア。	へ 懷中の有り合う一歩十三袂紗に 包み、 三吉 親でも子でもないならば、病 もうと死のうといらぬお構い。馬方 こそすれ、伊達の与作が惣領じゃ。 母様でもない人に金もらうはずがな い。エエ胴慾な母様、よう覚えてい さっしゃれや。アア。 へ わつと泣き出すその有様。母は 魂消え入りて、 重の井 養い君、御家の御恩を思わ ずば、一人子を手放してなんのやろ うぞ。 へ 奉公の身の浅ましやと、かわい の成りや痛々しく、式台の壇箱に身 を投げ伏して嘆きしが。

家来 コレ。 へ 間の土山、雨が降る。降る雨よりも親子の涙、 (重の井 泣き笑い) 中に時雨る。 重の井 姫君のお発ち。 (三吉 花道を入る) 幕
--

この局面の冒頭では、重の井が三吉をもう一度呼び寄せて抱きとめ、子別れの愁嘆を見せる見せ場があるが、ここはセリフがないためか(竹本で運ぶ)、歌扇の録音では省略されている(1)。(2)は重の井が三吉を心配して言うセリフだが、現行ではすべてセリフで運ぶのに対し、歌扇の録音では「腹が痛いと作病かまえ」の部分のみ竹本にとらせている。歌扇のこの手法は、大正七年七月南座の嵐徳三郎の重の井と一致している(松永一九一八)。

(3)は、重の井が三吉に金子を包んでやる部分だが、そこに繋がる「式台の壇箱に身を投げ伏して嘆きしが」の竹本は、歌扇の録音にはない。この竹本のテキストは浄瑠璃本文にあるものだが、歌扇の場合は、このテキストを後半の(4)の部分に使っている。また歌扇の(3)では、「嗜みに持っていきゃ」という重の井のセリフのあと、「懐中の有り合う一歩十三襟紗に包み」の竹本になり、現行とは順序が逆になっている。

調姫の出立となる(5)以降は、現行と歌扇とで大きく様相が異なる。芝翫の舞台では、舞台が廻って玄関先の場となり、若菜に連れられて三吉がやってくる。若菜の提案で三吉が唄を歌わされることになり、三吉が泣きながら馬子唄を口ずさむのと同時に幕となる(三吉は花道を走って入る)。歌扇では、「時に奥口ざぎめいて」という竹本が入り、すぐに「姫君のお発ち」と呼びが入る。すると、重の井の「アノここな、慮外者めが」というセリフとともに、三吉が泣き伏し、幕となるのである。録音だけでは状況がわかり

にくいが、おそらくここにも省略があるのだろう。ちなみに、先に挙げた大正七年南座の嵐徳三郎の舞台では、「姫君のお発ち」の呼びのあと、現行と同じように三吉に馬子唄を歌わせる件があり、三吉が再び重の井に駆け寄っていったところで、重の井が「アノここな、慮外者めが」と言って幕になる(松永一九一八)。「アノここな」で柝が入り、「慮外者めが」と続く手法も、歌扇の録音と共通している。歌扇は神田劇場の座頭として活躍する以前の大正二年前後、上方で活動していた時期がある。活動写真と演劇を交互に見せる連鎖劇は大正時代に一世を風靡した芸能だが、これをジャンルとして確立したのが上方滞在時代の歌扇であるといわれている(横田二〇一四二〇六)。また、その後も歌扇は上方狂言を積極的に演じ、しかも中村鴈治郎に稽古をつけてもらっていた記録が残っている。また当時の劇評では歌扇の演技に上方風の味があることが指摘されている(土田二〇一四 八五―八六)。ここで嵐徳三郎の舞台との共通点が見られるのも、あるいはその歌扇と上方との繋がりの一端であるのかもしれない。

4 おわりに

以上、『伽羅先代萩』と『恋女房染分手綱』について、歌扇が残したSPレコードからその芸態を探ってみた。明らかにになったことを以下にまとめておく。

- ・『先代萩』『恋女房染分手綱』ともに現行歌舞伎と比べると大幅に省略されている。ただし、これは録音上の制限によるものと思われる。
- ・省略部分を除くと、現行と共通する箇所は多く、とりわけ竹本のテキストは現行と一致する箇所が多い。
- ・『先代萩』については、現行歌舞伎や当時の大歌舞伎の役者による録音よりも、人形浄瑠璃と一致する箇所が多いようである。
- ・クドキなどにおける竹本とセリフの掛けには、現行や当時の大歌舞伎の役

者による録音との違いが見られた。大歌舞伎と小芝居の伝承の違いと言えるかもしれない。

・小芝居に独特の演出、入れ事などは見られず、大歌舞伎に倣ったオーソドックスな演出を主としていたようである。

・『恋女房染分手綱』の幕切の演出に上方歌舞伎の影響を思わせるものがあったが、詳しくは今後ほかの作品も併せて検証が必要である。

歌扇が小芝居で演じた芝居に奇抜な演出が少ないことについては、劇評その他の記録で指摘したと一致しているが〔土田 二〇一四〕、その他の点についてはこの二作品だけでは確証は得られない。ひきつづきの調査を今後の課題としたい。

1 注
小芝居とは元来、江戸幕府や明治政府に公認されなかった劇場（芝居小屋）をいうが、明治二〇年代に劇場として認められ大劇場との区別が撤廃された後も「小芝居」の呼称は残り、庶民に身近な娯楽を提供する場として存続した。法的な区別はなくなっても、大歌舞伎と小芝居との間には歴然とした境界があり、出演する俳優のランクも違っていた。

2 『読売新聞』、『東京朝日新聞』より。ラジオ放送に関してはまだ調査が進んでいないため、ここに挙げたもの以外にも多くの放送があった可能性が高い。

3 浄瑠璃はこの江戸初演以前に、歌舞伎初演の翌年である安永七（一七七八）年九月に京都で上演されたことがわかっており、神津武男氏によりその際に刊行されたと考えられる板本が発見されている〔神津 二〇〇〇〕。神津氏は、江戸結城座興行の初演本をもとに、江戸における興行の実態を読み解き、「ハツ目」を最終段とする上演と「第九」を最終段とする上演の二つの段階があったことを指摘する。神津氏のこの指摘は、他の浄瑠璃の上演状況や板本の残存状況に照らして、初演の際には最終段を上演せずに、好評であればそれに加え、不評であれば出さないという上演方法の存在の指摘へとさらなる拡がりを見せる。

4 ちなみにこれらの録音には、狎が出てくる件や、忍びの曲者が襲う件は含まれていない。市川九女八の芸談によると、六代目坂東彦三郎（六代目尾上菊五郎弟）を手本とした九女八の「御殿」では、忍びの曲者を出し、狎が出てくる件もあったようだ（九女八 一九一一）。歌扇の録音に「飯炊き」を収めたものはないが、付帳からは忍びを出した上演と出さなかった上演があったことが窺われる（大谷図書館所蔵「杵屋花叟旧蔵付帳」より）。ちなみに、九女八と同じく彦三郎の型で演じているという六世梅幸の舞台（大正五年五月帝国劇場・昭和二年三月中座）では忍びも狎も登場しない〔鈍

太郎 一九一六）〔素木 一九二七〕。忍びの曲者が出る演出も、小谷青楓が「小芝居では大抵黒装束の忍びを使つて政岡に搦ませる」と述べるように〔小谷 一九二八〕、明治四二年一月の横浜喜楽座における市川蓮女の政岡〔五州生 一九〇九〕など数例を見ることができる。五世歌右衛門にも忍びを使った演出の記録が残る〔弔夢楼主人 一九二八〕。ちなみに「一世仁左衛門が政岡を演じた明治四二年一月の明治座では、結城孫三郎に狎を操らせたという〔伊坂・伊原 一九〇九〕」。

5 現行では〔管絃合方〕ではなく〔琴唄〕で幕が明く。『歌舞伎名作全集』台帳には「管絃にて幕あく」とある。

6 六世梅幸の録音で、②の部分の「己の工打ち明けしも」のセリフが歌扇と共通している点が、唯一現行と違う箇所である。それを除けば、五世歌右衛門の録音も、六世梅幸の録音も現行と全て一致している。

7 帝国劇場で大正三年一二月に上演された『先代萩』。このときの政岡は村田嘉久子で、村田・河村ともに、女優養成所時代に鈴木梅鶯から教わり、公演の前に六世梅幸に教わったとする。

8 ただし九女八も、掛合の方法は現行と一致している。

9 二〇〇九年四月歌舞伎座、二〇一五年九月歌舞伎座の上演では、小槓を再び登場させる演出が使われていた。

10 大西秀紀氏のご教示による。

11 実際、二〇〇四年九月歌舞伎座の上演と、二〇〇〇年七月国立劇場の上演（歌舞伎鑑賞教室）とでは、セリフにも竹本にもかなりの違いが認められる。

12 「坂は照る照る」の馬子唄は〔鈴鹿馬子唄〕とも呼ばれ、現在でも伝承されている曲である。

参考文献

- 渥美清太郎 一九五七 「鑑賞「伽羅先代萩」」『演劇界』昭和三年一月号
市川九女八 一九一一 「市川九女八の当り芸乳人政岡」『演芸画報』明治四四年二月号、五四―六三頁。
伊坂梅雪・伊原青々園 一九〇九 「明治座合評」『歌舞伎』一一三号、四九―五四頁。
内山美樹子 一九八七 「伽羅先代萩」小考―所謂義太夫狂言研究の前提として―『文学』五五―四四号、一四二―一五三頁。
加賀山直三 一九六〇 「女役者」早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』、平凡社。
片岡我童 一九三一 「大阪風と東京風」〔俳優総動員（福助と我童）より〕『演芸画報』昭和六年一月号、八頁。
河竹繁俊 一九六一 「伽羅先代萩」早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』、平凡社。
郡司正勝・山本二郎・戸板康二・利倉幸一・河竹登志夫監修 一九七〇 「恋女房染分手綱」『名作歌舞伎全集 第四巻』、東京創元社、三八―五二頁。
郡司正勝・山本二郎・戸板康二・利倉幸一・河竹登志夫監修 一九六九 「伊達競阿国戯

場」『名作歌舞伎全集 第一三巻』、東京創元社、七〇―八二頁。

神津武男 二〇〇〇 「人形浄瑠璃『奥州秀衡』跡目争論 伽羅先代萩」の初演興行について―江戸の人形浄瑠璃興行の上演方法をめぐって―『早稲田大学大学院文学研究科紀要』四六号、六九―七八頁。

国立劇場 二〇〇〇 『恋女房染分手綱』(平成一二年七月公演台本)

国立劇場監修 二〇〇六 『国立劇場歌舞伎公演記録集9 伽羅先代萩(昭和六十二年十二月上演)』、ぴあ株式会社

小谷青楓 一九二八 「型のいろいろ(2)」『歌舞伎研究』昭和三年一〇月号。

素木宗一 一九二七 「芝居見たま、伽羅先代萩(中座)」『演芸画報』昭和二年四月号、九〇―九八頁。

大愚堂主人 一九〇八 「市川九女八の重の井略型(明治四十一年二月寿座所演)」『演芸画報』明治四一年三月号、九二―九八頁。

弔夢楼主人 一九二八 「芝居見たま、一番目伽羅先代萩」『歌舞伎』昭和三年十月号、二一〇頁。

土田牧子 二〇一三 「女役者という存在とその歴史的な位置づけ―中村歌扇の芸歴を通して―」『東京藝術大学音楽学部紀要』七七、六七―八五頁。

土田牧子 二〇一四 「女役者と小芝居の行く末―神田劇場時代の中村歌扇」、神山彰編『忘れられた演劇』、森話社、六一―九二頁。

鶴見誠校訂 一九五九 『日本古典文学大系(五二) 伽羅先代萩』、岩波書店。

鈍太郎 一九一六 「伽羅先代萩(芝居見たま、〜)」(帝国劇場四月狂言)『演芸画報』大正五年五月号、二八―四九頁。

中村歌右衛門・安部豊編 一九五〇 「乳人政岡」・「重の井」『魁玉夜話 歌舞伎の型』、文谷書房。

松長照夫 一九一八 「見たまま 恋女房染分手綱(嵐徳三郎の重の井)」『演芸画報』大正七年五月号、一〇二―一一頁。

横田洋 二〇一四 「連鎖劇とその変容」、神山彰編『忘れられた演劇』、森話社、二〇四―二四〇頁。

渡辺保 一九七三 「私の古典鑑賞 重の井子別れ」『演劇界』昭和四十八年三月号、六〇―六三頁。

音源資料

『千代萩(御殿の場)』、中村歌扇ほか、昭和七年六月カ、ポリドール

『伽羅先代萩(御殿・床下)』、中村歌扇ほか、タイヘイ

『先代萩 御殿』、五世中村芝翫ほか、明治四十年八月、米コロムビア

『先代萩(御殿)』、四世中村芝翫ほか、大正四年、ニッポノホン

『伽羅先代萩(御殿の場/床下の場)』、六世尾上梅幸ほか、大正五年六月、ニッポノホン

『伽羅先代萩(御殿の場)』、五世中村歌右衛門ほか、昭和九年三月、ポリドール

『恋女房染分手綱』、中村歌扇ほか、スタンダート

『重の井子別れ』、中村歌扇ほか、昭和六年八月カ、ポリドール

『恋女房染分手綱 重の井子別れ』、中村歌扇ほか、昭和八年九月、タイヘイ、

同、附属バンフレット

映像資料

松竹株式会社 二〇一三 『歌舞伎名作撰 伽羅先代萩』(一九八三年五月歌舞伎座にて収録) 政岡・六世中村歌右衛門、八汐・一七世中村勘三郎、栄御前・実川延若ほか

歌舞伎チャンネル 二〇〇五放映 『恋女房染分手綱 重の井』(二〇〇四年九月歌舞伎座にて収録) 重の井・七世中村芝翫

【謝辞】

本研究は、文部科学省科学研究費若手研究(B)の助成による。また本稿は、二〇一四年八月に開催された国際伝統音楽学会(ICTM) 東アジアスタディーグループの国際大会(MEA) における口頭発表を元になっている。発表に際して、ご質問・アドヴァイスをくださった方々に御礼申し上げる。本研究に当たり、歌扇のSPレコードについては、大西秀紀氏、東京文化財研究所に音源資料をご提供いただいた。貴重な資料のご提供に対し、深く感謝申し上げたい。

The nature of *ko-shibai* kabuki as seen through an examination of the SP records of female performer Nakamura Kasen: the case of spoken parts of her *gidayū-bushi*

TSUCHIDA Makiko

The purpose of this paper is to investigate the direction practiced in kabuki stage performed by Nakamura Kasen (1889-1942), an *onna yakusha* (lit. female performer), using 78-rpm records as the main materials. *Onna-yakusha* refers to the actresses who perform kabuki through a form of acting performed by male actors (so-called kabuki actors); they held a prominent position in popular amusement theatres called *ko-shibai* (lit. small theatres). The paper demonstrates the analyses of the direction used in Kasen's performances and the comparison with the direction in today's kabuki theatre. The subject of musical analysis is texts of *gidayū-bushi* music and lines in two kabuki plays performed by Kasen, namely *Meiboku Sendaihagi*, *Koi-nyōbo Somewake Tazuna*. From the analysis, it can be pointed out the following points. Firstly, the outlines of directions in Kasen's kabuki performances, especially the texts of *gidayū-bushi* music, were in much the same as that in today's performances, though many parts are omitted in the 78-rpm records.

Secondly, Kasen's performances seem not to provide their own catchy directions to the audiences but to deliver the orthodox direction following then formal kabuki theatre. However, there can be recognised some differences in details such as *kakeai* of lines and *gidayū-bushi* music, which could be the characteristic direction of *ko-shibai*. Additionally, many parts of text are same as *ningyō jōruri* (puppet theatre) in *Meiboku Sendaihagi*, and there can be seen the direction influenced by kabuki in the Kansai region in the ending scene of "Koi-nyōbo Somewake Tazuna".

Key words: *onna yakusha* (lit. female performer), kabuki, *gidayū-bushi*, *ko-shibai*, 78-rpm records